

Interview de Kasper T. Toeplitz par Serge Bertocchi

SB : Tu fais partie des compositeurs qui ont depuis longtemps intégré le saxophone à leurs préoccupations compositionnelles. Pourtant, peu d'entre nous connaissent ton travail.

Peux-tu nous parler un peu de ton histoire avec notre instrument ?

KTT : En fait, j'ai très peu d'affection, de préférence pour tel ou tel instrument. Mais le contraire n'est pas toujours vrai : il y a des instruments qui m'intéressent très peu (le piano par exemple). Le saxophone, c'est un instrument qui est là, qui existe, pas seulement dans la vitrine des magasins (le piano y est aussi), mais beaucoup plus "présent", dans le moment d'aujourd'hui (d'abord le XX^{ème}, maintenant le XXI^{ème} siècle).

Dans la plus part des cas, ce n'est pas tant l'instrument que le musicien qui m'intéresse. Il se trouve que très souvent l'instrument fait le musicien, mais aussi le musicien choisit son instrument par rapport à ses affinités musicales ou de pensée préexistantes au jeu sur cet instrument. On pourrait espérer que les gens jouant d'un instrument comme le saxophone (ce n'est pas limité au saxophone d'ailleurs) aient une forme d'ouverture ou simplement un besoin par rapport aux musiques nouvelles, lié au nombre limité de partitions intéressantes (reste à définir ce que ce terme veut dire) de leur répertoire.

Mais encore une fois, c'est prioritairement lié à la personne de l'instrumentiste qu'à l'instrument lui-même. Quant au fait que peu me connaissent, j'en suis désolé ... (rires) ...

SB : Si j'ai bien compris, ce sont plutôt les saxophonistes qui t'ont choisi que l'inverse (ce qui prouve que certains d'eux au moins n'ignoraient pas totalement ton existence).

KTT : Presque. Evidemment, on va parler de Daniel Kientzy (NDLR : dédicataire de "Johnny Panic et la Bible des rêves") : c'est pratiquement la première fois que j'ai écrit pour saxophone. Au début des années 1990, lorsqu'on regardait ce qui se passait autour de soi, quels étaient les musiciens qui allaient de l'avant, qui ne se contentaient pas de rejouer les bons vieux classiques du XX^e siècle, voire pire (les mauvais classiques ... (rires) ...), il en faisait partie. Notamment son CD "Musiques contemporaines pour saxophone", son traité sur les sons multiples ... Cette volonté d'exploration, de découverte, c'est quelque chose qui arrivait au saxophone, au basson, à la flûte évidemment, mais pas au violon, ni même au violoncelle, plus établis dans une tradition, et pour lesquels (l'instrument ET le musicien) cette démarche n'est pas nécessaire ni vitale. Si on commence à faire de la musique aujourd'hui, et qu'on choisit le piano ou le violon, ce n'est pas la même attitude que de choisir le tuba ou la contrebasse (ceci pour éviter le saxophone ou la guitare électrique, dont on reparlera).

Finalement, ce ne sont pas non plus vraiment les gens qui m'ont choisi, mais le fait qu'il y a là beaucoup plus de possibles. Et le possible n'est pas tant instrumental, car au bout d'un moment, un instrument vaut un autre, il n'y a pas de limitations énormes (sauf dans quelques cas extrêmes, comme la cruche électrique (vas savoir pourquoi je pense précisément à ça ...), et là encore, on peut noter que le soliste du groupe "13th Floor elevators" jouait de cet instrument, et qu'ils ont quand même fait pas mal d'albums dans les années '68, '70 : ils n'ont donc pas été top limités. Par la cruche ...

SB : Concernant le saxophone, tu as quand même une petite histoire personnelle avec cet instrument...

KTT : En fait, j'avais essayé d'en jouer. Sous un pont, plus particulièrement, parce que ça fait du bruit. Et j'étais tout satisfait de mes jolis sons graves "pououout". Et tout d'un coup, la péniche qui passait par là fait "pououout", et j'ai ressenti ça comme une vexation énorme ... J'ai donc arrêté très rapidement ...

Mais la question n'est pas forcément là ... Je n'ai jamais suivi d'enseignement "traditionnel" de la musique, ni avant ni après : c'est venu d'une envie. Et au milieu des années '80 : les musiques "pop" ou "rock" n'étaient pas encore devenues des valeurs exclusivement marchandes, comme aujourd'hui. Et les instruments qui y étaient attachés, comme les guitares, la batterie, les saxophones, avaient ce sens d'immédiateté dont j'ai déjà parlé. Pour moi, il ne s'agissait pas de se placer dans l'histoire de la musique, dans une forme de bienséance, ou dans un cadre social conservateur : ces instruments avaient une sorte de positionnement —pas réellement politique, mais presque — par rapport au monde

qui les entourait. Ce n'est pas uniquement dû à l'âge de l'instrument, même si une interprétation "facile" peut le souligner. Lorsqu'un instrument nouveau, comme le saxophone ou la guitare électrique apparaît, il émane souvent d'un besoin qui dépasse le cadre de son inventeur. Je ne parle pas des gaffophones qui n'intéressent que leur concepteur, mais des instruments qui se répandent parmi les musiciens : le fait que des techniques éloignées de l'idée première se développent est d'ailleurs une preuve d'un besoin qui dépasse l'imagination du concepteur.

SB : En ce qui concerne le saxophone, c'était quand même avant tout la musique militaire...

KTT : Peut-être, mais il s'agit là aussi de parler fort, de porter loin, d'avoir un son, du volume, de l'agilité, et même si cela dénote une conception quand même assez réactionnaire, c'est aussi le projet d'en face, si on considère son rôle comme instrument emblématique du jazz ...

SB : Ton choix personnel s'est ensuite porté sur la basse électrique

KTT : En tant qu'instrumentiste, oui, mais c'est un peu la même histoire. J'ai bien sûr un peu hésité entre divers instruments graves (la clarinette basse, la contrebasse par exemple). Et l'électricité a aussi joué son rôle, et notamment ce que l'électricité permet en matière de traitement du son. Et il faut dire qu'il est plus difficile de trouver une prise électrique sur le saxophone...

SB : C'est peut-être aussi ton attirance pour les instruments graves qui a fait que plusieurs de tes pièces pour saxophone sont écrites pour le plus grave de la famille : le contrebasse (et plus récemment le modèle "tubax").

KTT : Dans l'histoire de la "production sonore maîtrisée", la possibilité d'accéder aux sons graves (à part quelques exceptions) est aussi une chose récente, d'aujourd'hui donc.

Si un compositeur écrit une mélodie dans le médium, accompagnée d'une harmonie plus grave et de petits coups rythmiques frappés de façon régulière, il doit quand même savoir qu'il a un référent culturel très fort : il ne peut pas dire "Bon c'est tonal, mais je n'ai pas fait exprès : ça m'est venu comme ça...". Ce n'est pas neutre, c'est le bagage culturel que nous avons tous, et qui est vivant, sans cesse renouvelé par notre immersion dans la société.

Alors que la prise de pouvoir en tant qu'instruments solistes des instruments graves, et non cantonnés dans leur "fonction" de basse, est assez nouvelle. Dans ce registre là, il existe donc un espace de liberté. Le champ des sensations nouvelles est plus grand dans les limites : il est plus difficile de se proposer et de proposer à l'auditeur un chemin neuf sur un boulevard déjà trop balisé. ..

SB : Ta toute première pièce était pourtant pour saxophone soprano ...

KTT : Tout simplement parce que je travaillais avec une musicienne, Danièle Dumas, qui jouait du saxophone et du tarragot : j'ai d'ailleurs hésité entre les deux. Elle m'avait dit que "c'est comme un saxophone, mais c'est en bois ... et très faux ..." : j'étais donc assez attiré ...rires...

"Anachorète", c'est un très beau souvenir : j'étais parvenu à rester dans la même concentration créatrice tout au long de l'écriture de la pièce (bon, c'est une petite pièce solo de deux pages), dans un même flot. Je ne sais d'ailleurs plus qui d'elle ou de moi avait décidé qu'il s'agirait d'une pièce pour sax plutôt que pour tarragot ... L'impulse donc, encore une fois, c'était le musicien, pas l'instrument. J'ai du mal à concevoir d'écrire une pièce pour une formation donnée, et de la mettre dans un tiroir en attendant de trouver des musiciens pour la jouer ... Bon, évidemment, il peut y avoir ce compositeur qui veut écrire pour le quatuor Arditi, mais qui n'a pas accès à ces musiciens : il écrit donc son quatuor à cordes pour eux, mais le donne finalement à un quatuor qu'il connaît. Là d'accord. Il est vrai qu'il y a aussi un cas limite, mais qui existe, celui du compositeur instrumentiste. Le pianiste qui écrit pour lui-même, par exemple ...

SB : Ce qui n'est pas forcément rare, même si c'est "limite". Pourrais -tu parler des circonstances de composition de cette pièce ? Je pense en particulier à la récurrence des nuances très douces. Tu m'as dit que tu habitais alors l'"Îlot Chalon", près de la gare de Lyon ...

KTT : Oui, on était en train de rénover entièrement ce quartier, et c'était assez amusant d'écrire des nuances pianissimo alors que la grosse boule de démolition écrabouillait l'aile gauche de ce même immeuble dont j'habitais l'aile droite.

Cela dit, on ne met pas seulement des éléments "intrinsèques" dans une pièce : je n'ai pas écrit cette pièce pour explorer les possibilités du pianissimo, ni une autre pour étudier les rythmes aksak. L'idée d'une pièce est là avant qu'il y ait une préfiguration sonore. Une pièce n'est pas non plus comme une histoire, je vois cela plutôt comme une entité dont on a une vision avant que soit mis en oeuvre le moindre son ou processus la constituant.

SB : On peut dire d'Anachorète qu'il s'agit d'une pièce d'inspiration Scelsienne. Peux-tu nous parler des univers musicaux qui ont une paternité par rapport à ton travail ?

KTT : Il y a ce qui nous fait devenir ce qu'on est et ce qu'on abandonne en cours de route. Au moment où la musique a commencé à m'intéresser au point de décider de faire ça (en fait peu de choses m'ont intéressé à ce point : je n'ai par exemple jamais envisagé de devenir conducteur automobile ou pâtissier), les disques sur lesquels j'ai porté mon attention ont été bien sûr Penderecki, la deuxième période de Ligeti (Atmosphères, Apparitions ...) Scelsi, les compositeurs spectraux français, qui font partie de mes impulsions premières. Peut-être des influences qui auditivement me semblaient peut-être assez "simples", compréhensibles au premier abord.

Puis sont venus Xenakis et Stockhausen, qui sont plus présents pour moi aujourd'hui, les spectraux roumains comme Dimitrescu (le fondateur de l'ensemble Hyperion, d'un festival roumain et qui a sa propre maison de disques). Une certaine musique minimaliste (non répétitive, attention ...) comme Phill Niblock, La Monte Young, (Hélène Radig) ELIANE RADIGUE... ce sont aussi des influences même si ce n'est pas ce que j'aurais envie de faire personnellement (ce sont des musiques dans lesquelles il me manque quelque chose, même si je trouve qu'elles ont une pertinence particulière) . Il y a aussi toute une tradition orale, du côté rock "indus" : les "Swans" par exemple (qui restent une des choses les plus lourdes, les plus puissantes), ou les "Stooges" d'Iggy Pop. En fait il me semblait que ce que disaient ces différentes personnes était assez proche dans leur définition de l'aujourd'hui, mais dit avec des vocabulaires très différents. Si c'est le versant "savant", "écrit" qui a finalement retenu mon attention, c'est aussi parce qu'il me semble possible d'aller plus loin dans le travail d'atelier, de la maîtrise de l'artisanat.

SB : Peut-être aussi parce que les compositeurs de musique rock écrivent eux aussi pour leur propre instrument ?

KTT : En fait c'est surtout parce qu'ils écrivent pour une forme pré-existante : la chanson, même si ce n'est plus guère chanté dans l'absolu. Mais en fait cette musique parle surtout de saturation ou de distorsion : "Stooges", c'est plus écrit pour fuzz-box que pour guitare. La guitare était là, pas chère, la batterie aussi, ça permettait de faire beaucoup de bruit, ce qui fait toujours plaisir ...

SB : Le fait que tu peux jouer très fort est souvent mis en avant dans la présentation de tes concerts. C'est apparemment une préoccupation importante pour toi, en-dehors du niveau sonore.

KTT : Je crois que non, en fait. Je ne me suis jamais dit, "tiens, je vais jouer fort". Il y a des particularités acoustiques liées aux instruments qu'on choisit. Un clavecin joué très fort (disons très amplifié), ce sera un peu contre nature, même si c'est intéressant, parce que ça ira à l'encontre de l'organologie. Par contre, un instrument à vent, ou une guitare électrique munie de son ampli, ont un niveau sonore au-delà duquel leur son se développe, prend sa plénitude ... Ce n'est donc pas une question de vouloir jouer fort, mais de vouloir jouer de son instrument.

Il reste aussi que la perception de volume n'est pas non plus uniquement liée au nombre de décibels (définition la plus rationnelle du niveau sonore pourtant) : je ne m'explique pas très bien ça, mais certaines choses sont perçues plus "agressives" que d'autres à niveau égal. Cela dépend probablement des fréquences, des mélanges de timbres, ou peut-être est-ce ce qu'on met derrière les notes qui donne cette impression.

SB : Peut-être tout simplement parce que la perception humaine du niveau sonore n'est pas linéaire. Dans "Taire", par exemple, ta pièce qui est basée sur l'ascension de 80 sons sinusoïdes, tu m'as dit jouer à niveau égal tout du long ... mais la perception qu'on en a est clairement celle d'un gigantesque crescendo lorsqu'on se rapproche de la zone de pertinence de l'oreille.

KTT : Un exemple. Lors de la création de "L'écarlate" à l'IRCAM, j'étais en permanence surveillé par un stagiaire dont le travail consistait à guetter le décibel-mètre, parce qu'on avait développé une phobie de mon prétendu souci de jouer fort ! Pourtant, je jouais sur mon ampli qui indique 2 X 80W (et qui est en vente libre ...). J'ai vraiment trouvé ça ridicule.

SB : Mais l'effet est bien réel, et il peut faire un peu peur !

KTT : Oui, mais là encore, ce n'est pas "joué fort". C'est plutôt le fait de jouer ce qui n'est pas communément entendu ou perçu, de se placer autre part, tout simplement.

SB : J'aimerais revenir aux pièces plus spécifiques pour saxophone. Ton souci d'utiliser une même couleur instrumentale avec les 8 saxophones de "Stihll" (pour double quatuor de saxophone), ou de multiplier électro-acoustiquement le son d'un Tubax dans "Frøz#5" est-il apparenté au travail d'épaisseur des couches sonores de Ligeti dans Atmosphères ?

KTT : En fait les deux projets sont très différents. Pour Stihll, il s'agissait d'une commande de l'Ecole départementale de Musique de la Haute Saône, qui était très libre : je pouvais écrire pour ce que je voulais, mais en fait il y a eu un phénomène d'élimination naturelle. Les violonistes ont dit non d'entrée : "Pourquoi bosser avec un compositeur vivant, on en a des morts. Pas mauvais, qui plus est". Les trompettistes étaient intéressés, mais ce n'était pas assez jazz. Et ils avaient les fanfares ... Finalement c'est la classe de sax qui est restée ... on en revient toujours aux individus qui jouent derrière l'instrument ...

C'est vrai que j'aime écrire pour des familles d'instruments. Ma première pièce était pour orchestre à cordes ("Nature Morte" pour 9 cordes). J'ai ensuite eu un groupe de cinq basses électriques, puis un orchestre de guitares électriques (les deux s'appelaient "Sleaze Art") ...

Contrairement aux orchestres classiques ou de rock, où l'écriture instrumentale se mélange avec la fonction instrumentale (la basse joue la basse, pas seulement parce qu'elle est dans le grave mais parce que c'est son rôle ...), les ensembles homogènes permettent de disposer du continuum de manière indifférenciée. Bien sûr, dans un ensemble de 9 cordes, la contrebasse aura plus de chances de jouer la partie la plus grave, mais en même temps, lorsqu'on utilise une même famille instrumentale, il n'y a pas de trous ni dans la tessiture ni dans le timbre : le passage entre extrême grave et extrême aigu peut se faire de manière quasiment linéaire et continue. Du coup, la pensée sera celle de la musique, de sa structure et non celle d'une organisation : "qui va faire quoi ? Tiens si je commençais ce dessin au feutre et que je le termine au stylo à bille ...". C'est clair que ce n'est pas moi. Faire des couleurs d'accord, mais plutôt à partir d'une même palette.

SB : Quant à Frøz ?

KTT : Là, c'est autre chose. C'est pour moi le passage dans la pratique à l'ordinateur, comme instrument de pensée, de jeu, de traitement sonore : c'est plus pour aller au-delà de quelque chose. Cette intégration qui devient systématique de l'ordinateur (comme instrument soliste surtout, mais aussi comme moyen de production sonore) dans toutes mes pièces récentes est probablement aussi faite pour rejoindre ce continuum : effacer les différences entre instruments. A mon avis, le souci d'écrire des multiphoniques (donc d'étudier de très près les possibilités acoustiques spécifiques à instrument particulier), c'est passionnant, mais surtout pour l'instrumentiste. Cela ne représente pas une grande prouesse d'écriture. Pour moi, ça vient d'une envie de dire, de faire de la musique. Si un instrumentiste vient me voir avec un Tubax et me dit qu'il faut absolument écrire pour, après c'est son affaire. Parce qu'il est bien avec cet instrument-là et sera donc à même de proposer, à dire mieux, ou d'une manière différente, de défendre une certaine idée musicale, à dire de manière un peu différente une phrase écrite avec les mêmes mots ... Mais la phrase a été écrite en soi, pas pour illustrer un

instrument. Il nous faut des marteaux, oui, mais c'est pour planter des clous, pas pour collectionner les marteaux.

SB : Une caractéristique propre aux saxophonistes et à quelques autres instruments à vent, le poly-instrumentisme. Tu as utilisé cette fonction-là pour Daniel Kientzy dans "Johnny Panic et la bible des rêves" : l'interprète est invité à jouer du saxophone contrebasse, mais aussi du ténor. Peux-tu nous parler de cette expérience ?

KTT : En fait ce n'est pas la seule pièce de ce genre : j'ai aussi écrit pour Armand Angster qui passait de clarinette en clarinette. Pour moi, il s'agit tout simplement de la continuation du même instrument : c'est la même famille, le musicien joue des deux... Il se trouve que pour le saxophone, la clarinette, pour jouer plus grave (ou plus aigu) le musicien doit changer : c'est l'affaire de quelques secondes. Pour ma part, j'ai ajouté une corde à ma basse : c'est du même ordre. Pas un changement d'idée, mais une extension de la palette possible. Il faut aussi rappeler que cette pièce était au départ l'ouverture d'un opéra, et qu'il y avait aussi une volonté scénique sous-jacente. Cela se passait dans le hall du Théâtre du Lierre. Daniel Kientzy ne jouait pas seulement du saxophone ténor, il en jouait debout sur le bar. Et c'est peut-être ceci qui explique le choix du ténor, car je souhaitais aussi une attaque de type free jazz. Quant au contrebasse, il se trouvait en haut d'une des petites "maisons" qui se trouvent dans le hall de ce théâtre, comme au bord d'un gouffre. Du coup, on apercevait cet instrument énorme vu de deux étages en-dessous. Joué par la même personne qui se trouvait auparavant sur le bar...

SB : Lorsque nous avons pour la première fois travaillé ensemble sur tes pièces, je t'ai posé des questions sur les circonstances de composition, le contenu musical ... et tu m'as répondu par des anecdotes ou des histoires (souvent pertinentes d'ailleurs) sur les circonstances de composition. Pourtant, je connais désormais ton goût pour la théorisation de l'écriture : c'est une chose dont nous avons rarement parlé dans le cadre de notre travail. Penses-tu qu'il n'est pas nécessaire d'aborder ces questions théoriques, ou les algorithmes que tu as utilisés ? Est-ce par pudeur ? Quelle est ta démarche ?

KTT : En fait, je crois que ce n'est pas très important ... ça fait partie de mon histoire par rapport à la pièce en question : comment on se fraie un chemin pour écrire cette pièce, par où on passe, comment, quelles sont les solutions que l'on trouve, dans quel processus (dépassant parfois la pièce elle-même) elle s'inscrit ... Je ne crois pas que ce soit des choses qui intéressent l'interprète. Il se peut que l'interprète pose la question par pure politesse, et alors autant rester sur ce plan là ... rires ... L'autre possibilité serait que l'interprète s'en serve pour étayer son interprétation. Et dans ce cas je détesterais que l'on mette le nez dans mes croquis, ou le patch Patchwork ... En fait si je souhaite qu'un événement découle d'un autre qui a eu lieu il y a 3 minutes, c'est à moi de l'indiquer de manière claire sur la partition ... c'est une question de composition, d'écriture; je peux d'ailleurs l'indiquer en mots, pourquoi pas. Si je ne le mets pas, c'est que ce n'est pas pertinent pour l'interprétation. Ce qui ne veut pas dire que ça ne puisse pas être retrouvé par la personne qui le joue, par ses propres moyens, dans le cadre de son travail d'interprète. Je n'ai pas à intervenir au-delà de ce que j'ai souhaité indiquer dans la partition.

SB : Cela répond effectivement à la question. Mais je fais néanmoins partie des personnes qui pensent que l'analyse peut aussi être un moyen important : il est toujours plus simple de jouer lorsqu'on comprend où on va et ce que ça veut dire. Le souci de percevoir les éléments forts qui ont présidé à l'écriture de la pièce...

KTT : Je l'entends très bien ! Je suis d'ailleurs partisan lorsque je dirige une répétition de passer un bon moment texte en main avant de commencer à jouer. Je fais une lecture en parlant des articulations : pourquoi ceci vient là ou là ... Mais cette analyse a une grande pertinence si elle est faite par le musicien lui-même : car là, la partition devient limpide. Par contre, savoir si cette analyse correspond point pour point à ce que pense le compositeur, ça ne me paraît pas important du tout ! Si le compositeur veut qu'on suive une lecture précise de sa partition, qu'il l'écrive dedans. Expliquer

longtemps comment on a fait, c'est certainement intéressant pour le compositeur, voir pour l'autre compositeur, mais certainement pas pour l'interprète, ni pour l'auditeur de cette musique.

SB : Tu as beaucoup écrit pour la danse, et plus récemment pour le Film Métropolis de Fritz Lang, intégré au projet Art Zoyd. Cet aspect fonctionnel de ta musique est-il une recherche, une démarche, un hasard ?

KTT : Dans la mesure où je travaille avec la danse (et non "j'écris pour la danse") depuis dix ans, il est donc difficile de parler de hasard. Je ne travaille pas à la poste, alors que ça aurait pu m'arriver aussi. Par ailleurs, ce n'est pas du tout fonctionnel dans ma démarche : je ne fais pas de la musique qui est faite "pour aller" avec ceci ou cela. Il se trouve que j'ai collaboré pas mal avec des chorégraphes. Une condition sine qua non était que ça puisse fonctionner tout seul.

J'ai l'impression que la pensée de la musique est à la traîne par rapport à d'autres moyens d'expression artistique. Il y a en danse depuis les années '80, une vitalité, un "là, aujourd'hui" beaucoup plus clair. J'éprouve plus d'affinités de pensée dans ce monde que dans ce qui se dénomme aujourd'hui musique contemporaine. Dans son acception traditionnelle, tout ceci me paraît un peu "vieux" maintenant.

Quant à Métropolis, c'est surtout la collaboration avec Art Zoyd qui m'intéressait avant tout . Ce groupe avait une histoire à cheval entre deux choses : venant du rock progressif et allant vers quelque chose de plus électronique et aussi vers une conception plus écrite, en se plaçant en référent par rapport à la musique contemporaine. Lorsque j'ai rencontré Gérard Hourbette, le projet était d'écrire pour Métropolis, alors OK. Mais de mon côté, ça ou Bambi, j'avoue que je m'en fous : faire de la musique de film ne m'a jamais tenté, en fait. La vraie question, c'est "Comment se comporter, que faire de pertinent aujourd'hui ?", et cette collaboration allait dans le bon sens à mon avis. Alors qu'écrire encore un quatuor à cordes avec un hommage discret à Gesualdo ou Bach, ...

SB : Je voudrais quand même dire que "Taïre", qui dure près de deux heures, et qu'on peut percevoir qu'une sorte de grand glissando du grave à l'aigu, me semble difficile à concevoir sans son aspect scénique ...

KTT : Je vois ce que tu veux dire, mais je pense que c'est surtout une question de cadre. Qu'on ait du mal aujourd'hui à écouter cette pièce dans le cadre du concert, je suis d'accord. Mais si on l'imagine dans le chill-out d'une fête techno, c'est envisageable. Je pense actuellement à une pièce de sub-sub-sub-grave (qu'on entend pas, donc) et spatialisée. Tu me diras aussi que c'est difficile à imaginer en concert. Oui, mais c'est plus la faute du concert que la mienne. Cette révolution du "cadre" s'est déjà produite pendant les années '80 en danse. En musique, on attend encore. Les institutions résistent farouchement : lorsque j'ai fait "L'écarlate" à l'IRCAM, on m'a dit que ce n'était pas le lieu pour ce genre de projets. Evidemment, j'utilisais une diffusion mono (qui plus est à gauche) dans le temple où on développe la spatialisation. Mais si on ne peut pas proposer ce genre d'idées à l'Institut de Recherche et de coordination acoustique-musique, où ? Il y a tricherie entre les ambitions proclamées et la réalité "bienséante" de leur programmation. A Beaubourg, on a senti l'émergence d'un courant "Noise" et on a pensé à le programmer : ça se passe dans une salle frontale, avec des petits fauteuils bien rangés, un environnement hyper-classique : c'est clair que cette musique-là n'a aucune force dans ce cadre. Si les critères ne changent pas, si les lieux ne changent pas, on ne peut pas attendre du public qu'il renouvelle son écoute ... En cela le groupe de Dumitrescu, ou l'ensemble allemand "Zeitkratzer" sont beaucoup plus innovants: ils cherchent d'autres lieux, d'autres formes pour proposer des musiques radicalement nouvelles.

SB : L'improvisation : c'est une chose que tu as longtemps pratiqué, dont tu dis t'éloigner actuellement ...

KTT : Plus je me pose des questions sur ce qu'est l'écriture, plus l'absence d'écriture m'apparaît une vision à très court terme. C'est bien pour se renouveler, trouver de nouvelles voies ; mais pour un moment réussi, que de bla-bla-bla un peu stérile. L'improvisation seul, ça peut marcher : on peut se faire un plan avant, que l'on suivra ou pas, et dont on peut espérer que l'instant, le faire, la scène, va le sublimer. Mais à plusieurs, ça interdit des tas de choses : l'utilisation d'une direction, par exemple qu'on va oublier au bout d'un moment, entraîné par le jeu et l'écoute. Donner des indications formelles en jeu est impossible ou presque ou alors la forme est pré-établie, comme en jazz, et là il y en a un qui

improvise et les autres suivent les grilles ... Bon, je caricature un peu vilainement, mais j'ai le sentiment que par l'écriture permet d'aller beaucoup plus loin.

SB : Ou beaucoup moins loin ... rires ... Je voulais dire que certains improvisateurs ont cette potentialité extraordinaire (je pense par exemple à Evan Parker) à la fois d'inventer sur le moment une forme valide et convaincante, dans des contextes très différents (solo, trio, sextet).

KTT : Si tu dis Evan Parker en trio, ce n'est plus un trio ...

SB : Pardon, je parlais de lui dans plusieurs contextes, dont le solo. En trio, il y avait également une contrebassiste et un violoniste à roue sur scène, lui c'était le saxophoniste ... Mais je pense que dans un groupe, l'émergence de personnalités fortes, même si cela crée une relation moins équilibrée, peut être intéressante aussi. Mais je voulais surtout dire qu'on peut aussi bien se faire piéger par l'outil compositionnel que par l'outil improvisation.

KTT : A ceci près que l'outil compositionnel aussi, il faut le remettre en question. Il n'est pas donné non plus. La recherche des multiphoniques aux vents doit avoir son pendant dans les méthodes d'écritures (extended techniques). Si on se contente d'écrire, on peut aussi rester dans ce qui est déjà. L'écriture a été forgée par l'écriture. Mais je pense que les grandes avancées musicales se sont faites par l'écriture. Je ne pense pas qu'on puisse arriver à faire du Xenakis par l'impro. Je m'intéresse actuellement aux micro-sons : je ne vois pas comment arriver à des structures de micro-événements, de micro-sons en improvisation.

SB : Ton parcours en tant que compositeur n'est pas exactement ce que l'on définirait comme "classique". Tu es parfois interprète, tu as été improvisateur (même si aujourd'hui tu délègues à l'ordinateur une partie de cet aspect de toi-même), tu es compositeur et même aujourd'hui théoricien de l'écriture. Quelle fulgurante "ascension sociale" dans l'imaginaire du musicien de base ...

KTT : En fait, je ne comprends pas pourquoi dire que c'est mieux ...

SB : Disons que ce n'est pas courant.

KTT : Là d'accord. L'idée en fait, c'est de se placer où ça me semble juste. Au début, je me situais dans un courant post-musique progressive. Le fait de pouvoir écrire pour un orchestre à cordes ouvrait des possibilités plus grandes : je me sortais d'un carcan d'habitudes d'instrumentiste. Evidemment, au bout d'un moment, on voit les limites dans chaque chose. Aujourd'hui, je ne suis pas persuadé qu'on puisse trouver quelque chose de nouveau et foudroyant avec de vieux instruments, qui n'en deviennent que plus vieux chaque jour ... Le papier a été et reste un instrument de pensée pour moi. Il ne s'agit pas seulement de transcrire la musique et la donner à l'autre pour qu'il la joue. C'est vraiment ce sur quoi on réfléchit. Et la notation n'est pas la même pour un musicien ou un autre, une formation ou un autre. En solo, j'écris sans barres de mesures. Plus il y a de musiciens, plus j'aurai tendance à mettre des barres de mesure ... par commodité de lecture et de travail.

SB : Principe qui date je crois du XVI^e siècle ... et qui reste valable 500 ans après.

KTT : Oui, pour les mêmes raisons. Mais pour revenir à la théorie de l'écriture, je pense actuellement urgent de trouver un autre langage d'écriture, dans le sens d'une analyse. Ne pas dire quoi faire, mais pourquoi faire autre chose (en termes de sons produits).